

**PRINCIPIOS DE ADAPTACIÓN PARA LA GUITARRA SOLISTA: UN
ANÁLISIS COMPARATIVO A PARTIR DE LA OBRA INVIERNO PORTEÑO DE
ASTOR PIAZZOLLA Y LA ADAPTACIÓN DE SERGIO ASSAD.**

MATEO HERNANDEZ ARANGO

NICOLÁS CARDONA CORREA

Director

Edison Sandoval

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

2020

INDICE

Título.....	3
1. Caracterización.....	4
1.1 Institución.....	6
1.2 Del grupo de control.....	7
2. Formulación del problema.....	8
3. Pregunta.....	9
4. Objetivos.....	10
4.1 General.....	10
4.2 Específicos.....	10
5. Marco Referencial.....	11
5. 1 Estado del arte.....	11
5.2 Marco Teórico.....	12
6. Metodología.....	19
7. Actividades propuestas para solucionar la problemática.....	22
8. Resultados.....	24
9. Conclusiones.....	62
10. Recomendaciones.....	63
11. Referencias bibliográficas (Webgrafía)	65

TÍTULO

Principios de adaptación para la guitarra solista: un análisis comparativo a partir de la obra
Invierno Porteño de Astor Piazzolla y la adaptación de Sergio Assad.

1. CARACTERIZACIÓN

1.1 Astor Piazzolla (Mar del Plata, Argentina, 1921-Buenos Aires, 1992) Compositor y bandoneonista argentino. Su contacto con la música se inició en Nueva York, donde su familia vivió entre 1925 y 1936. **A los ocho años, su padre le regaló su primer bandoneón**, y comenzó a tomar clases con Andrés D'Aquila; realizó una grabación en acetato con tan solo diez años, sin fines comerciales. En 1933, estudió música con el pianista húngaro Bela Wilda, quien lo introdujo en el universo sonoro de Bach. Al año siguiente, conoció a Carlos Gardel y, rápidamente, entabló una relación amistosa con él. Gardel lo oyó tocar y le ofreció participar y tocar varios temas en la película *El día que me quieras*; en la cual interpretó a un canillita. También fue **invitado a la gira por América en la que Gardel perdió la vida junto a su equipo; pero, dada su corta edad, no viajó** por no tener permiso.

En 1936, su familia volvió a Mar del Plata, y Astor participó en varios conjuntos y conoció la obra del sexteto de Elvino Vardaro, que lo influenció de forma definitiva. Decidido a explorar el tango, se mudó a Buenos Aires a los **diecisiete años** y, al poco tiempo, consiguió su objetivo: **ingresar en la orquesta de Aníbal Troilo**, primero como bandoneonista de fila y ocasional pianista y, luego, convertido en arreglador de la orquesta. Continuó sus estudios de música académica con Alberto Ginastera y, de piano, con Raúl Spivak. Sus arreglos lo alejaron cada vez más del tango clásico. Hacia 1944, abandonó la Orquesta de Troilo para dirigir la orquesta que acompañó al cantante Francisco Fiorentino hasta 1946, cuando **compuso El desbande, considerado por él mismo su primer tango con una estructura formal diferente**. Formó su propia orquesta, que disolvió en 1949, y comenzó a escribir música para películas. Se apartó del bandoneón y se acercó al jazz: la búsqueda de un estilo diferente a todo lo llevó a profundizar sus estudios musicales.

Entre 1950 y 1954, compuso obras claramente distintas de la concepción del tango hasta ese momento (*Para lucirse, Tanguango, Prepárense, Contrabajando, Triunfal, Lo que vendrá*), y comenzó a definir su estilo. También en esta época, escribió piezas de música culta, como *Rapsodia porteña* (1952) y *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos* (1953). Por la última, ganó el Premio Fabien Sevitzky, y el Gobierno francés le otorgó una beca para estudiar en París con la famosa pedagoga musical Nadia Boulanger, quien lo convenció de que persistiera en el camino del tango: «Astor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca». La beca duró casi un año y, en ese tiempo, formó una **orquesta de cuerdas junto a los músicos de la Ópera de París Martial Solal y Lalo Schifrin**. Con Schifrin, grabó *Two Argentinians in Paris* (1955).

A su regreso a la Argentina, convocó a músicos de primera línea y formó el **Octeto Buenos Aires**. Estaba integrado por Enrique Mario Francini y Hugo Baralis, en violines; Roberto Pansera, en bandoneón; José Bragato, en violonchelo; Aldo Nicolini, en bajo; Horacio Malvicino, en guitarra eléctrica, y Atilio Stampone, en piano. Varias versiones del Octeto influyeron de manera determinante en la futura evolución del tango, debido a sus novedades rítmicas y contrapuntísticas.

Cuando murió su padre, en 1959, compuso en su homenaje acaso su obra más bella: *Adiós, Nonino*. En 1960, después de una estadía en Estados Unidos, donde su estilo se presentó como jazz-tango, formó un quinteto por el que pasaron músicos como Elvio Bardaro, Dante Amicarelli, Antonio Agri, Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz, Kicho Díaz, Osvaldo Manzi y Cacho Tirao.

En 1968, compuso, con el poeta Horacio Ferrer, la operita *María de Buenos Aires*, para once instrumentos, recitante y cantantes femenino y masculino. En 1969, comenzó a escribir, también junto a Ferrer, temas más sencillos para la voz de Amelita Baltar, su pareja por aquellos años. Compusieron *Balada para un loco*, que se convirtió en un gran éxito popular al que sucedieron otros. En 1972, luego de un infarto, decidió instalarse durante cinco años en Italia. Formó el Conjunto Electrónico, grabó *Libertango* y experimentó su aproximación al jazz-rock. En 1974, grabó *Summit* junto al saxofonista Gerry Mulligan; y, un año después, tras la muerte de Aníbal Troilo, el disco *Suite Troileana*. En 1976, se presentó en el teatro Gran Rex con su obra *500 Motivaciones*; y, en 1977, con una serie de conciertos en el Olympia de París. En 1978, volvió con su Quinteto y **consolidó su fama internacional** con giras por Europa, Sudamérica, Estados Unidos y Japón. En 1983, en el Teatro Colón, ofreció una programación íntegramente compuesta por él.

En 1984, actuó con la cantante Milva y produjo el disco *Live at the Bouffes du Nord*; en Viena, grabó *Live in Wien* con el Quinteto. En 1985, fue nombrado **Ciudadano Ilustre de Buenos Aires**; y estrenó, en Bélgica, en el Quinto Festival Internacional de Guitarra, el Concierto para Bandoneón y Guitarra: *Homenaje a Lieja*, con la dirección de Leo Brouwer. En 1986, recibió en París el Premio César por la banda sonora de la película *El exilio de Gardel*; y grabó en vivo, junto a Gary Burton, *Suite for Vibraphone and New Tango Quintet*, en el festival de jazz de Montreux (Suiza). En 1987, se presentó con un **multitudinario recital en el Central Park** (Nueva York). En 1988, grabó con el Quinteto La Camorra su último disco. En 1989, formó Sexteto Nuevo Tango, con el que actuó en el Teatro Ópera, realizó giras y se presentó como solista hasta su disolución a fines de ese año.

El 4 de agosto de 1990, en París, sufrió una trombosis cerebral que lo dejó postrado. Murió el 4 de julio de 1992, en Buenos Aires.

1.2 Sergio Assad (Mococa, São Paulo, 26 de diciembre de 1952) es un guitarrista, compositor y arreglista Brasileño quien se presenta regularmente con su hermano, Odair Assad, con el dúo Los hermanos Assad. Su debut en los Estados Unidos se dio en Nueva York en 1969, aunque ya se habían presentado anteriormente en su natal Brasil. Ha hecho numerosas transcripciones y arreglos para dos guitarras y para guitarra sola, incluyendo música de Astor Piazzolla. Sergio estudió guitarra clásica con Monina Tavora (una alumna de Andrés Segovia) por siete años. La hermana de Sergio y de Odair Badi, también es guitarrista clásico.

Nace en una familia musical en Mococa, São Paulo, Brasil, Sergio Assad comenzó a crear música para la guitarra poco tiempo después de comenzar a tocar el instrumento. Aprendió melodías populares brasileñas de su padre. A la edad de 14 años, escribió composiciones

originales para el dúo de guitarra que había formado con su hermano, Odair. A la edad de 17 años, él y Odair comenzaron sus estudios con el conocido profesor de guitarra clásica en Brasil en el momento, Monina Távora, un antiguo discípulo de Andrés Segovia. [1] Sergio más adelante fue a estudiar dirección y composición en la Escuela Nacional de Música en Río de Janeiro y trabajó privadamente con el maestro brasileño composición, Esther Scliar.

En los últimos veinte años, Assad ha concentrado la mayor parte de sus esfuerzos en la construcción de un repertorio para dúo de guitarra. Él ha ampliado las posibilidades de la combinación de dos-guitarra a través de sus arreglos de música latinoamericana de compositores como Piazzolla, Villa Lobos, Ginastera, como barroco moderno con música de Scarlatti, Rameau, Soler, Bach, Mompou, Ravel, Debussy y Gershwin entre otros. Ha realizado más de 300 arreglos para música de cámara por Gidon Kremer, Dawn Upshaw, Yo Yo Ma, Nadja Salerno-Sonnenberg, TrioConBrio, Iwao Furusawa, Paquito D’Rivera, Turtle Island String Quartet, cuarteto de los Ángeles, Luciana Souza y Vancouver Cantata cantantes.

1.3 Del grupo de control (Institución)

Este trabajo de investigación aspira a ser estudiado, analizado y practicado por profesores y alumnos de carreras musicales, que tienen la asignatura de Armonía presente en sus mallas curriculares o contenidos de ella en sus programas de estudio. Teniendo este propósito, este trabajo estará principalmente dispuesto para la facultad de bellas artes de la Universidad Tecnológica de Pereira.

✓ Universidad Tecnológica de Pereira

Por medio de la Ley 41 de 1958, se crea la Universidad Tecnológica de Pereira como máxima expresión cultural y patrimonio de la región y como una entidad de carácter oficial seccional. La Universidad inicia labores el 4 de marzo de 1961 bajo la dirección de su fundador y primer Rector Doctor Jorge Roa Martínez. La Universidad Tecnológica de Pereira se encuentra ubicada en la Cl. 27 #10-02, Pereira, Risaralda.

✓ Misión Institucional

- Es una Universidad estatal vinculada a la sociedad y economía del conocimiento en todos sus campos, creando y participando en redes y otras formas de interacción.
- Es un polo de desarrollo que crea, transforma, transfiere, contextualiza, aplica, gestiona, innova e intercambia el conocimiento en todas sus formas y expresiones, teniendo como prioridad el desarrollo sustentable en la ecorregión eje cafetero.
- Es una Comunidad de enseñanza, aprendizaje y práctica, que interactúa buscando el bien común, en un ambiente de participación, diálogo, con responsabilidad social y desarrollo

humano, caracterizada por el pluralismo y el respeto a la diferencia, inmersa en procesos permanentes de planeación, evaluación y control.

- Es una organización que aprende y desarrolla procesos en todos los campos del saber, contribuyendo al mejoramiento de la sociedad, para formar ciudadanos competentes, con ética y sentido crítico, líderes en la transformación social y económica. Las funciones misionales le permiten ofrecer servicios derivados de su actividad académica a los sectores público o privado en todos sus órdenes, mediante convenios o contratos para servicios culturales y artísticos de la comunidad, ofreciendo las Licenciaturas en Artes Plásticas y Música. Técnicos, científicos, artísticos, de consultoría o de cualquier tipo afín a sus objetivos misionales.

✓ ***Visión Institucional***

Universidad de alta calidad, líder al 2019 en la región y en el país, por su competitividad integral en la docencia, investigación, innovación, extensión y gestión para el desarrollo humano con responsabilidad e impacto social, inmerso en la comunidad internacional.

✓ ***Escuela de música***

En 1965 se funda el Instituto Pedagógico Musical de Bellas Artes como dependencia de extensión cultural. En 1981 se convierte el Instituto Pedagógico Musical de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes y Humanidades.

✓ ***Misión***

El Programa de Licenciatura en Música tiene como misión:

“Formación integral del pedagogo musical para el fomento y desarrollo cultural del medio”

✓ ***Visión***

Somos parte de un programa dinamizador de la cultura artístico-musical en la región del eje cafetero, que presta los servicios de docencia, investigación y extensión a partir de la Licenciatura en Música

Estamos sustentados en el talento artístico y pedagógico, con posicionamiento, credibilidad y pertinencia.

Las metas sociales y económicas para nuestros egresados son: reconocimiento a la producción artística, intelectual y pedagógica, desarrollo docente especializado. Nuestro objetivo es: la formación integral de calidad y excelencia.

2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La guitarra clásica como instrumento de concierto solista ha encontrado en los compositores latinoamericanos una fuente de desarrollo fundamental desde el punto interpretativo y compositivo, llevando consigo a generar adaptaciones y nuevas versiones de obras escritas para grandes formatos, reducidas a dicho instrumento, creando así un amplio repertorio para la guitarra solista y haciéndose un campo en la música latinoamericana que no fue compuesta para un instrumento solista.

En la música latinoamericana es importante referirnos al Tango como una expresión autóctona y contundente del folclore latinoamericano, siendo éste un género que ha tenido acogida en todo el mundo, llegando incluso a ser declarado por la UNESCO como Patrimonio cultural intangible de la humanidad en el año 2009. Pero, el tango no hubiese llegado a ser lo que hoy día es sin la obra del compositor y bandoneonista Astor Piazzolla, quien expandió los límites del tango, gracias a un diálogo constante entre los elementos tradicionales y los elementos de vanguardia que el compositor adquirió tras sus estudios en Europa. Gracias a esto, los elementos compositivos que utilizó en sus obras, la organología, la armonía y los paisajes sonoros que recreó, han podido ser reducidas a la guitarra solista, un instrumento relativamente nuevo, pues, aunque se experimentó durante mucho tiempo, “no fue sino hasta finales del siglo XIX y durante el transcurso del siglo XX que ésta alcanzó su gran auge”¹. La diversidad de colores, matices y posibilidades que brindaba el instrumento cautivó a grandes compositores de la época y terminó conquistando al público de la mano de grandes intérpretes como lo fueron Andrés Segovia, Abel Carlevaro o Narciso Yepes.

Su carácter polifónico y de alguna manera “orquestal” permitió la transcripción y adaptación de diferentes piezas de grandes compositores que enriquecieron el repertorio guitarrístico. La guitarra es así un instrumento que puede reflejar músicas que son escritas para formatos mixtos y aportar a las obras por medio de su sonoridad y características propias, sin embargo, en la actualidad aún no se encuentran muchos recursos investigativos y/o teóricos frente a la adaptación de este instrumento. Por lo cual, se hace necesario, aportar y realizar una descripción de los rasgos y los diferentes elementos musicales que se presentan tanto en la versión original de la obra invierno Porteño del compositor Astor Piazzolla como en la adaptación llevada a cabo por Sergio Assad, y de esta manera tener un soporte para la adaptación a la guitarra solista.

¹ SEGOVIA, Andrés. Segovia en la casa de los olivos – Documental sobre Andrés Segovia de 1967. YouTube. Septiembre 15 de 2016. Duración 56:25. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5Let_1ZVeg0

3. PREGUNTA

¿De qué manera la adaptación hecha por Sergio Assad de la obra invierno porteño del compositor Astor Piazzolla puede fijar principios y/o bases para la construcción de adaptaciones futuras en la guitarra solista?

4. OBJETIVOS

1.1 *Objetivo General*

Realizar un análisis comparativo entre la obra Invierno Porteño de Astor Piazzolla y la versión de Sergio Assad para guitarra solista, con el fin de determinar qué recursos musicales fueron utilizados en dicha adaptación.

1.2 *Objetivos Específicos*

- Realizar un análisis morfosintáctico de la obra en formato original y de la adaptación.
- Describir los elementos musicales que alteró Sergio Assad al realizar la adaptación para guitarra solista.
- Evidenciar los elementos del tango tradicional que utilizó Piazzolla para la composición de la obra de invierno porteño.
- Evidenciar los principios de adaptación que usó Sergio Assad en esta obra.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1 Estado del Arte

A continuación los trabajos de grado y las tesis que creemos pueden servir de apoyo y justificación del proyecto:

- QUIJANO, John David. Análisis y adaptación del Concierto de Aranjuez para guitarra solista y dos guitarras acompañantes. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. 2013.

“Este proyecto surge de la necesidad de permitir que una obra de tal relevancia en la música como lo es *El concierto de Aranjuez* del compositor Joaquín Rodríguez, pueda interpretarse en un formato de música de cámara, exaltando así su esencia de música española, caracterizada por su vigor, carácter rítmico y virtuosismo”.

Extraído de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11717>

- GONZÁLEZ, Carlos Eduardo. La orquesta de guitarras interpreta a The Beatles Proceso para la creación de arreglos destinados a ensamble de guitarras a partir del análisis de dos canciones de The Beatles. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 2014.

“La presente investigación se enfoca en el proceso creativo por el cual se elaboran arreglos para orquesta de guitarras, permitiéndose al intérprete de los mismos, conocer el concepto original de la pieza. Esta creación nace a partir del análisis musical hecho a la obra de The Beatles. Se presenta una propuesta que consiste en dos arreglos para orquesta de guitarras y la correspondiente descripción de su proceso de creación. Además, una serie de conclusiones a nivel pedagógico, musical y personal, sumado a los anexos que consisten en las transcripciones completas de las dos canciones analizadas y una entrevista a Manolo Bellon, experto en el tema de la vida y obra de The Beatles.”

Extraído de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1452>

- GUEVARA, Edwin Roberto. Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del compositor colombiano gentil montaña. Universidad Nacional. Bogotá, 2015.

“El siguiente documento pretende poner en conocimiento el concierto colombiano para guitarra y orquesta del compositor y guitarrista colombiano Gentil Montaña (1942 - 2011), sus diferentes etapas de composición a 10 largo de más de 20 años de trabajo, cada uno de sus referencias musicales y los principales elementos musicales que influyeron en su creación, en sus ideas y en su orquestación. De igual manera brinda explicación de cada elemento musical del nacionalismo colombiano aplicado en sus diferentes movimientos. Se

explican, brevemente, algunos consejos sobre cómo escribir para guitarra y orquesta, la historia de la guitarra en Colombia, principales guitarristas y/o compositores y ensambles de cámara típicos del instrumento utilizados en Colombia. El Concierto Colombiano para guitarra y orquesta aun inédito del maestro Gentil Montaña, que da origen de esta monografía es, innegablemente, la composición más importante para la guitarra en la historia musical de Colombia”.

Extraído de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/54460>

- RODRÍGUEZ, Giovanny. Canciones sin palabras, cuatro arreglos para guitarra solista sobre canciones tradicionales de la zona andina colombiana. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 2019.

“Este trabajo presenta un conjunto de 4 arreglos hechos por el autor para guitarra sola de canciones emblemáticas de la zona andina colombiana en los ritmos de bambuco y pasillo, junto a este resultado, se presentan el origen, tratamiento e implementación de los recursos técnico expresivos usados para la realización de los arreglos. El nombre del trabajo “Canciones sin Palabras”, hace referencia a la práctica histórica, de hacer versiones instrumentales de canciones populares del repertorio nacional. El material diseñado para guitarra sola sobre las músicas andinas colombianas tiende a no tener registro gráfico (partituras), o ser de poca circulación, este problema hace que los músicos vean lejana estas músicas y su interpretación, este trabajo se hace con el fin de llevar a las manos de los intérpretes los recursos y nuevo repertorio.

Extraído de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11593>

- GÓMEZ, Nathalia. Las estaciones porteñas, Fundamentos técnicos para su ejecución: Propuesta para una nueva interpretación. Universidad distrital Francisco José Caldas. Bogotá, 2018.

“Este trabajo hace una propuesta creativa para lograr una interpretación más amplia y con mayores búsquedas en cuanto a los recursos técnicos necesarios para tocar Las estaciones porteñas de Astor Piazzolla en el violín, ya que esta obra es significativa en el repertorio del tango, por su estilo y la forma de mezclar los elementos de la música clásica y el jazz con los del tango”.

- SWANSON, Brent Lee. Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso. Universidad de Florida. USA, 2004.

“Este estudio recorre la historia de la guitarra en Brasil y explora la vida y el arte del virtuoso de la guitarra brasileña Marco Pereira quien es conocido en todo Brasil como un consumado intérprete, arreglista y compositor; considerado por muchos uno de los guitarristas contemporáneos más importantes de Brasil”

Extraído de: http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf

- MARTÍN, Paloma. Púa, Claudio. La Armonía en el Tango. Un estudio desde el análisis armónico. Universidad de Chile. CHILE, 2010.

“Éste es un trabajo de investigación sobre el uso de la armonía clásico-romántica en el lenguaje musical del repertorio del Tango. A través del análisis armónico de su discurso musical, se quiere demostrar que este género logra constituir notables ejemplos para el estudio de ciertas temáticas específicas de la armonía”.

Extraído de: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101494/ar-martin_p.pdf?sequence=1&isAllowed=y

5.2 MARCO TEÓRICO

✓ *El Tango*

Ésta música nace en los arrabales de Buenos Aires, en lo profundo de esa sociedad porteña influenciada por centenares de inmigrantes que llegaban cada semana a la capital argentina durante la segunda mitad del siglo XIX. Un proceso de apertura cultural protagonizado por el intercambio y apropiación de nuevos recursos musicales, desde instrumentos y ritmos que traían los esclavos africanos embarcados desde Portugal, hasta las habaneras y guajiras que enseñaban los cubanos. Así inició la gestación de un género que no solo comprendía a la música, sino que también se determinaba a partir de la danza y la literatura presente en sus textos. Un género que resulta difícil encasillar cuando su origen fue el resultado de la diversidad que caracterizaba a la clase baja argentina de aquel entonces, el producto de una fusión de culturas que encontraron un punto medio por el cual canalizar sus sufrimientos y contar acerca de las vicisitudes del día a día, y, por qué no, del amor.

Así pues, con el paso del tiempo esta danza se iba esparciendo poco a poco por Argentina. Sin embargo, no era bien vista por la clase social privilegiada de aquel entonces, ya que, como lo expresa Carlos Vega, su proveniencia hacía parecer necesaria una marginalización: “Y en el caso del tango, había que añadir una tradición de ignominia. Porque no hay que confundir: el tango podía ser esto y lo otro “coreográficamente”, pero “socialmente” era un baile escarnecido, infame, y algo más que vulgar y plebeyo, un baile de negros. Danza de libertinos, y era cierto; baile de prostitutas, y era cierto; baile de lupanares, y era cierto; baile de escándalo, trompis, botellazos, tiros, borrachos; y era cierto”².

Así era la percepción que se tenía aún en la tierra que vio nacer al tango, imagen que no cambiaría hasta que entre 1910 y 1920, aproximadamente, los argentinos que viajaban a Francia cautivaran a los parisinos con el encanto de sus coreografías y canciones. Ya no veían nada interesante en el vals, la mazurka o el chotis; y de esta manera el tango se fue posicionando poco a poco en el país galo para después hacerlo en Argentina. “Si París acepta el tango es porque tiene valores que no se le reconocieron; si es un baile bajo, el ascenso a la cumbre social lo redime. El tango es la última palabra de la moda. Se deben abrir los salones al tango”³. Todo esto contribuyó a que músicos más preparados se integraran a este ritmo, y a que se cambiaran las locaciones donde se desarrollaba; se pasó del arrabal al salón, del prostíbulo al cabaret. Ya se hacía visible el tango como música propia no solo de los pobres y parisinos, sino de los argentinos en general.

² VEGA, Carlos. Estudios para Los orígenes del tango argentino. 2 ed. Digital corregida. Buenos Aires. 2016, p. 152.

³ Ibid., p. 153.

Su creciente cercanía con las clases medias permitió la inclusión de músicos, bailarines y letristas más preparados que, al refinar progresivamente el tango, lograron un adcentamiento en cuanto a las letras y coreografías que se venían manejando, atrayendo así las miradas de las personas del común. El tango ya no era entonces solo una expresión cultural, sino que había pasado a ser un fenómeno estético que deleitaba a las personas, pues ya sus letras denotaban un vuelo poético, su baile dejó de ser exhibicionista, y su música, con la llegada de grandes virtuosos como Carlos Gardel, fue expuesta como un verdadero género. Se tenía por primera vez una identidad propia, una identidad aceptada, con los años, no solo por Europa, sino igualmente por su histórico detractor, Argentina.

✓ ***Música Popular Argentina***

La música popular en argentina sintetiza un amplio repertorio de músicas tradicionales que caracterizan a la cultura e identidad argentina, en comparación con la música latinoamericana, es particularmente diversa y dinámica. Esto debido a los grandes cambios políticos y culturales del continente latino-americano y, en particular, de Argentina, constituido bajo el manto de la disputa colonialista entre España e Inglaterra, expandido con el genocidio aborigen y la guerra del Paraguay, y reconfigurado con los procesos migratorios de fines del siglo XIX, principios del siglo XX y del periodo de entreguerras.

Ésta situación marcó entonces la existencia de dos grupos representativos de la cultura e identidad argentina: el denominado folklore argentino derivado de la Zamacueca y ternario colonial, y la música binaria del altiplano; y la música rioplatense argentina, fundamentalmente el tango y la milonga.

Añadiendo a lo anterior, se debe recalcar que en el imaginario argentino, el tango está catalogado como música ciudadana, fundamentalmente ligada a la ciudad de Buenos Aires y sus barrios, distinguiéndose así de las músicas de las provincias, siendo consideradas éstas como música Folklórica, criolla y/o campera, pero no fue sino hacia el año 1910 que se postuló que la cultura nacional era la que había existido antes de la inmigración masiva europea de finales del siglo XIX y que correspondía directamente a la figura y lo que representaba el argentino gaucho, como se afirma en el artículo La Música Popular Argentina: Entre el Campo y la Ciudad,

Esa autenticidad se asociaba a la figura del gaucho – y desde la perspectiva que aquí nos ocupa – a su guitarra y el mundo rural que lo circundaba, un mundo cuyo imaginario coincide con la geografía de la pampa bonaerense y las regiones más integradas al mercado

*agroexportador (La Pampa, el sur de las provincias de Santa Fe y Entre Ríos)*⁴.

Ahora bien, los grandes cambios demográficos a causa de la gran llegada de inmigrantes y sus consecuentes procesos de mestizaje forjaban en la ciudad de buenos aires una identidad musical urbana a partir de la milonga bailada (proveniente de diferentes danzas populares europeas reinterpretadas por criollas y esclavos negros), la murga y la comparsa callejera (con antecedentes españoles y de diversas procedencias de los esclavos negros) y un tango cantado y tocado con un alto grado de complejidad técnica que terminó de forjar la identidad porteña.

Así mismo, divisamos una fuerte influencia de músicas latinoamericanas y un apropiación de las mismas dentro de lo que se considera música popular argentina, donde según Romé en su artículo de la música popular y su enseñanza, “*Estos géneros, herederos mestizos de la polca, la tarantela y el paso doble, la cumbia colombiana y la saya boliviana, configuran el tercer conjunto de música popular argentina desarrollado desde mediados del siglo xx hasta la actualidad*”.⁵

Teniendo en cuenta lo anterior, se da a entender que Argentina es un país rico en diversidad musical, que es permeada tanto por cambios políticos como sociales y migratorios, esto pues, hace del territorio argentino un sitio donde no sólo sobresale el tango como música predominante dentro de lo popular y/o tradicional, sino también una alta gama de diversos géneros que caracterizan a la cultura gaucha, cultura que es la base tradicional de sus orígenes.

✓ ***Adaptación musical***

Una adaptación se da al adecuar a un nuevo medio o formato una obra musical ya creada. Esto con el fin de dar a conocer otras sonoridades, proponer interpretaciones desde otros instrumentos, explorar posibilidades desde distintas agrupaciones y, en general, difundir la música y enriquecer el repertorio instrumental.

Cabe aclarar que la diferencia nuclear entre una adaptación y un arreglo musical es que en la segunda el profesional tiene libertad de generar cambios y modificar lo que originalmente estaba en la partitura, haciendo de la obra auténtica una base para construir algo propio. Por otro lado, la adaptación es una organización de lo que ya está escrito para representarlo en otros instrumentos o formatos.

Por ello, como ya hemos explicado, se suele distinguir entre las meras transcripciones, que no atienden a los aspectos más creativos de la adaptación a las virtualidades del idioma instrumental del nuevo

⁴ CHINDEMI, Julia. VILA, Pablo. La Música Popular Argentina: Entre el Campo y la Ciudad, P. 3. Argentina, 2017.

⁵ ROMÉ, Santiago. Música popular y su enseñanza. P. 30. 2011.

*efectivo al que la pieza se destina, de los arreglos que, tal como defendía Busoni, proponen una especie de recomposición del original*⁶.

Estas formas de reproducción musical se popularizaron inicialmente durante el siglo XIX, ya que, con los avances de construcción de los instrumentos se logró obtener una gran capa de posibilidades en cuanto a colores y sonoridades. Esto llevó a que se elevara el interés por aumentar repertorio en instrumentos como el piano, por su indudable versatilidad, o en los relativamente nuevos, como la guitarra, que hasta entonces carecía de repertorio, y por lo cual fueron claves la adaptación y el arreglo en su incursión en la música académica.

De modo que se entiende a la adaptación, no solo como un recurso para hacer música, sino también, y en mayor medida, en una manera de extenderla y propagarla, de diversificarla y así permitir que públicos con diferentes gustos y afinidades encuentren en una misma obra algo valioso.

✓ ***La guitarra***

Es un instrumento que, con solo 6 cuerdas, ha podido representar todo tipo de obras gracias a sus múltiples posibilidades técnicas, sus remarcados y distantes matices, su carácter polifónico, y aquel sonido característico que enamoró al público del siglo XX.

La guitarra pasó de ser un simple instrumento de acompañamiento a ser utilizado por solistas en los escenarios más prestigiosos del mundo. Un proceso que se dio de la mano de grandes intérpretes como Andrés Segovia y Abel Carlevaro, que por medio de su virtuosismo sorprendieron a la audiencia y a los músicos de la época. Sin embargo, el hecho que permitió su posicionamiento como uno de los instrumentos predilectos de los oyentes fue el hecho de que Segovia, viendo el poco monto de obras escritas para guitarra, se vio obligado, no solo a convencer a los compositores de la época para que escribieran para el instrumento español, sino también, a ponerse en la tarea de adaptar, transcribir y arreglar obras ya existentes, en su mayoría, de grandes compositores como J.S. Bach. Y fue a partir de esas interpretaciones de melodías ya conocidas que la guitarra fue forjando una reputación.

Los compositores reconocidos de aquel entonces quedaron maravillados con el instrumento. “Desde el principio, cuando oyen a alguien tocar con la guitarra una de sus composiciones, ya no dejan de escribir para ella”⁷. Sin embargo, era normal que escribieran cosas que para quien

⁶ CASCUDO, Teresa. El arreglo como obra musical. Fundación Juan March. Madrid. 2010, p. 12.

⁷ SEGOVIA, Andrés. Segovia en la casa de los olivos – Documental sobre Andrés Segovia de 1967. YouTube. Septiembre 15 de 2016. Duración 56:25. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5Let_1ZVeg0

interpretaba el instrumento resultaban imposibles debido a la complejidad que caracteriza el escribir para la guitarra. Su registro y afinación de las cuerdas hace que resulte necesario que quién se dé a la tarea de componer, tenga más que nociones acerca de cómo abordar su interpretación, indiscutiblemente, debe saber tocar. Así mismo es menester conocer muy bien la guitarra y adquirir maestría en ella al hacer arreglos y adaptaciones para su interpretación solista.

✓ *Características armónicas del tango*

Desde los tangos más antiguos, se evidencia el uso de acordes transitorios, como lo son los dominantes secundarios, los cuales normalmente son: *V, V7, Vii, Vii7*, estos acordes transitorios se pueden apreciar mayormente en los tangos tradicionales, puesto que, en los tangos más modernos y, usualmente interpretados por orquesta, se pueden ver procedimientos más elaborados en las modulaciones.

Donde también, es común encontrar que se dirijan a tonalidades más lejanas; adicionalmente, es habitual encontrar modulaciones sencillas por medio de acordes pivote (*acorde presente en ambas tonalidades*), asimismo la presencia de acordes alterados, como el acorde napolitano o acordes de sexta aumentada, además, se identifica fácilmente el uso de progresiones por intervalos de segunda mayor y/o menor, normalmente de manera descendente.

Ahora bien, las progresiones armónicas son significativas en el desarrollo de cualquier estilo musical, siendo acogidas y usadas en el tango de manera recurrente y efectiva. “*Las progresiones armónicas se aplican como una transposición de un modelo melódico – rítmico – armónico de manera sistemática*”⁸

Complementando lo anterior, se debe tener en cuenta que, las progresiones armónicas en el tango se basan en un principio de repetición y generalmente son más recurrentes las que constan de dos acordes, del mismo modo es posible que se produzcan modelos más pequeños o más grandes; al mismo tiempo estas progresiones armónicas le otorgan variedad al tango y lograrán una distinción entre los estilos que dentro del mismo se pueden encontrar; siendo unos más clásicos y otros más modernos, de igual forma son esenciales los intercambios modales, siendo más comunes en el modo mayor los intercambios de III (*mayor*) y VI (*mayor*), II disminuido y IV menor, mientras que en el modo menor se utiliza principalmente la tónica mayor, acorde llamado con “*Tercera de Picardía*”⁹.

⁸ PISTON, Walter. Harmony. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1941. Pg 304.

⁹ *Tercera de Picardía*: En algunas piezas escritas en tonalidad menor, el acorde final es un acorde mayor. Se presenta, inesperadamente, una 3ra mayor en lugar de una menor. El origen del término se desconoce. BENNET, Roy. Léxico de música. Akal, s. a. , 2003) pg. 301.

A este propósito, el intercambio modal puede relacionarse directamente con la estructura de un tango, puesto que, es común ver el verso de un tango en modo menor y el cambio a modo mayor cuando ingresa el estribillo; cabe resaltar que, el intercambio modal es una parte significativa del lenguaje expresivo del tango, ya que este es utilizado para resaltar ciertas palabras o versos y de esta manera acentuar emocionalmente lo que se pretende contar.

De aquí que, la estructura del tango sigue la misma forma musical del rondó, en el cual el tema principal se repite y se alterna con interludios, siendo su forma la siguiente: *A B A C A*.

✓ *Características Rítmicas del Tango*

En el tango, existen una multiplicidad de modelos rítmicos provenientes de numerosos orígenes y sin los cuales, sería improbable mantener un acompañamiento con carácter tanguero; como es sabido, estos modelos de acompañamiento se relacionan directamente con la idea melódica, es decir, cuándo ésta es muy activa rítmicamente, tiende a acompañarse con modelos rítmicos similares.

De esta manera, en el tango se destaca el patrón del bajo habanero y existen dos formas de acentuación: la primera, acentuando todos los pulsos y la segunda, acentuando solamente el primero pulso y el tercero, *“ésta distribución de acentos es de suma importancia para diferenciar los estilos ya que este elemento se utiliza permanentemente en los arreglos”*¹⁰

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que de allí surgieron dos escuelas distintas en las que se diferenciaría en mayor medida el diseño de los bajos, donde fueron estas escuelas (*la que acentúa todos los pulsos y la que acentúa el primero y tercero*) quienes comenzaron a desarrollar distintos motivos rítmico-melódicos en el bajo, siendo la escuela que acentúa los cuatro tiempos la que le proporcionó un carácter más melódico; mientras que la línea evolutiva que acentúa sólo el primer y tercer tiempo, le dio a los bajos una función más rítmica, haciendo que éste tuviera un movimiento melódico más discreto.

De aquí que, en dicha escuela, la tendencia es la eliminación de las alturas, la primera en omitirse es la tercera del acorde ya que, esta nota cuando es incluida en el arpeggio, genera una sonoridad *“juguetona”* contraria a la intención austera que desarrolla esta corriente en sus bajos. De manera que, se puede evidenciar el uso de la polirritmia en el piano y/o bandoneón y efectos sonoros como el arrastre que serían característicos del tango.

¹⁰ PERALTA, Julian. La orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango. Editorial De puerto, 2008. 1ra sección pg 2.

Finalmente, es habitual encontrar en el tango que, en la parte final de la obra se encuentre una variación de la melodía que consiste en una saturación rítmica de la misma, en la cual, se le conoce como “*La variación*”¹¹.

¹¹ ***La variación*** es el pasaje de notas agregadas y armonizadas contrapuntísticamente a la melodía natural de un tango. En la mayoría de los casos está destinado a ser interpretado por la línea de bandoneón de la orquesta y, excepcionalmente, por otros instrumentos. ALIMENTI, Demian. MARTÍNEZ, Isabel. Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango: patrones expresivos en el estilo compositivo y de ejecución de A. Troilo y O. Pugliese. (Agosto, 2015). 12mo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. LEEM-FBA-UNLP; Universidad Nacional de San Juan, San Juan.

6. METODOLOGÍA

El siguiente proyecto se realizó bajo la metodología de la investigación descriptiva con enfoque comparativo, partiendo del hecho de que se trabajan paralelamente las concepciones teóricas de la música y las características fisionómicas y posibilidades técnicas de la guitarra, para así establecer pautas para la adaptación al instrumento.

✓ **Descripción del objeto de estudio**

Se refiere al proceso de análisis musical paralelo entre la obra original y la adaptación. Se estudia la forma, armonía, melodía, aspectos metro-rítmicos, elementos referentes a arreglo musical, y recursos interpretativos.

✓ **Número y descripción de la población**

Corresponde a las obras trabajadas: Invierno porteño-Astor Piazzola (formato original) e Invierno porteño-Arr. Sergio Assad.

✓ **Descripción unidad de análisis**

Análisis de la obra original y su respectiva adaptación, la investigación de la música argentina y el contexto de creación de la obra, y estudio de adaptación enfocada a la guitarra como instrumento solista.

✓ **Descripción de la muestra**

No aplica.

✓ **Instrumentos de recolección de la información**

Documentales, vídeos, libros, partituras de adaptaciones y arreglos para guitarra, tratados de armonía y teoría de la música

✓ **Estrategias de aplicación**

El proyecto se realizó a partir de la implementación de un cronograma para la estructuración de actividades y procesos que llevaran a la óptima conclusión del análisis.

A continuación, se presenta un diagrama de círculos en el cual se muestra por etapas la metodología de los investigadores

Etapas

Etapas

```
graph TD; E1((Etapas)) --- E2((Etapas)); E1 --- E3((Etapas)); E1 --- E4((Etapas)); E1 --- E5((Etapas)); E1 --- E6((Etapas));
```

Recolección de
conceptos
musicales a
través de
asignaturas de
formación básica

Etapas

Clases de
investigación I
y II.

Asignación del
director.

Etapas

Asesoría para la
elaboración del
anteproyecto

Etapas

Entrega de la
primera parte del
proyecto.

Etapas

Presentación de
los resultados en
la entrega final del
proyecto.

Etapas

Desarrollo del
proyecto (análisis de
la obra original y de
la adaptación para
guitarra solista).

6.1 PROCEDIMIENTO

Elección de obras

- ✓ Se hizo una búsqueda de las posibles obras que mejor cumplieran con el objetivo de la investigación, fijar principios de adaptación para guitarra solista. Por esto no solo se pensó en la música original, sino también en dar con una adaptación que cumpliera con los aspectos necesarios a analizar.
- ✓ Se investigó de la mano de compañeros y docentes en cuanto a las obras a trabajar y el enfoque pertinente para desarrollar el objetivo.
- ✓ Se hicieron lecturas y apreciaciones musicales que llevaron a un discernimiento con respecto a la decisión final.
- ✓ Se buscaron, tanto el score del formato original para el cual fue escrita invierno porteño, como la partitura de la adaptación a guitarra solista.

Análisis de obras

- ✓ Se Investigó el contexto en el cual la obra fue escrita: El lugar, la influencia de otras culturas, el momento histórico, los factores que influyeron en ella y en el compositor, así como los aspectos relevantes que conciernen a la guitarra en cuanto a su adaptación.
- ✓ Se analizó tanto la obra original como la adaptación en cuanto a su armonía, melodía y ritmo.
- ✓ Se hizo un paralelo entre los dos análisis, buscando las diferencias.
- ✓ Entender y abordar los recursos que utilizó el arreglista al adaptar la obra a guitarra solista.

Interpretación del análisis

- ✓ Una vez terminado el análisis se hace un esclarecimiento de los aspectos evidentes de la adaptación para guitarra.
- ✓ Se hace la propuesta con respecto a las consideraciones que se deben tomar al adaptar para el instrumento

7. ACTIVIDADES PROPUESTAS PARA LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO

De acuerdo con los momentos mencionados en la metodología, en la siguiente tabla se plasmarán las actividades específicas a realizar para llevar a cabo el análisis respectivo de la obra Invierno Porteño de Astor Piazzolla en paralelo con la adaptación para guitarra de la misma realizada por Sergio Assad para lograr dar partimentos y bases para la buena elaboración de adaptaciones de obras originalmente compuestas para formatos grandes y llevadas a manera indicada a la guitarra solista.

NO.	ACTIVIDAD	DESCRIPCIÓN	OBJETIVO
1	Elección de la obra	Se eligió la obra invierno porteño de Astor Piazzolla en formato original en quinteto en comparación con la adaptación de la misma para guitarra solista realizada por Sergio Assad.	Describir de qué manera se realizó la adaptación de la obra “Invierno porteño” a la guitarra solista para así determinar fundamentos para la realización correcta de adaptaciones a la guitarra.
2	Realización del análisis morfológico de la obra “Invierno Porteño” en formato original.	Se identificarán todos los aspectos estructurales destacados de la obra (forma, secciones, temas, frases, motivos)	Describir los elementos musicales que se encuentran en la obra de invierno porteño.
3	Realización del análisis armónico.	Se identificarán las regiones tonales, y las funciones que cumplen los acordes encontrados en la obra.	Conocer los recursos armónicos empleados en la obra
4	Analizar la adaptación realizada por Sergio Assad.	Se realizará el respectivo análisis de la adaptación y se describirá paso a paso la manera en que se sintetizaron todos los recursos armónicos, melódicos y rítmicos de la obra original para adaptarla a la guitarra, haciendo un paralelo con la obra en formato original.	Describir los recursos armónicos, melódicos y rítmicos que Sergio Assad utilizó de la obra en formato original para decantarlos en una adaptación para guitarra solista.
5	Conclusión de ambos análisis para la definición de la correcta manera de llevar a cabo la adaptación de obras de formato amplio a la guitarra solista.	Se sacarán las conclusiones respectivas de ambos análisis y se demarcarán los recursos usados por Sergio Assad en su adaptación, exponiendo las conclusiones de cómo lo llevó a cabo.	Determinar pautas y/o un método para la realización de adaptaciones de obras de formato diverso para la guitarra solista.
6	Investigación y selección del método.	Se buscarán modelos de recolección de datos de otros análisis musicales.	Establecer un método efectivo para la presentación de los resultados.
7	Organización de los resultados.	Se agruparán los resultados de ambos análisis de manera formal, ordenada y coherente.	Presentar los resultados de tal manera que se facilite al

			lector la comprensión de los mismos.
8	Reuniones con el director del proyecto.	Se establecerán citas específicas para recibir orientación en los pasos a seguir en el desarrollo del análisis.	Realizar el proyecto desde una manera integral desde el punto de vista analítico.

8. RESULTADOS

ANÁLISIS DE LA OBRA INVIERNO PORTEÑO DE ASTOR PIAZZOLLA (FORMATO ORIGINAL).

Exposición (A): C. 1-8

La obra inicia con una melodía en F#m expuesta por el bandoneón y el violín que se extiende 8 compases, ésta siendo armonizada por el piano sin realizar variaciones rítmicas. La guitarra dobla las notas que hace el contrabajo en cada pulso del compás, manteniendo una continuidad rítmica que compensa el carácter lento con el que inicia la obra, siendo éste recurso algo común en el tango.

Gráfica 1:

Bandoneon

Piano

Violin

Guitar

Contrabass

p *t* VI₆ t IIImai₇ Ant. iv₉ iv₂ ii*₇ iv₄ Acti

Tema (B): C. 9-16

Da inicio el nuevo tema interpretado por el bandoneón y reforzado por la guitarra, a su vez, el piano asume un determinado acompañamiento que da un carácter mucho más rítmico a esta

sección. El violín, al igual que la armonía, desciende diatónicamente en una alternancia de acordes mayores y acordes disminuidos para finalmente llegar a la cadencia del piano. Cabe aclarar que las progresiones armónicas descendentes son muy comunes en el tango, haciendo interesante cómo Piazzola se aprovecha de ello a la hora de crear una región dominante para conectar con una nueva sección de la obra.

Gráfica 2:

cc.

io.

ln.

itr.

'b.

p

Prog. G#/b# G#°/B F#/A# F#°/A

Variación 1, A': C. 19-30

El piano interpreta ahora el tema A con pequeñas variaciones rítmicas y melódicas, mientras los demás instrumentos retoman el carácter pasivo del inicio de la pieza.

Gráfica 3:

19

Acc.

19

Pno.

a tempo

19

Vln.

19

E.Gtr.

19

Cb.

p

p

i i⁶ iv

Ar

Transición: C. 31-48

En esta sección todo se dirige a preparar la modulación a Gm por medio de una región dominante generada en VII9 (F/G), generando así una sonoridad de poli-acorde sobre la cual el motivo que expone el piano progresivamente irá descendiendo hasta desembocar en la nueva tonalidad. Cabe resaltar que la acentuación en los tiempos 1 y 4, y en el contratiempo del segundo pulso genera una sensación de 3-3-2 que contribuye a exaltar aún más esta sección contrastante.

Gráfica 4:

35

Acc.

Pno.

Vln. Tamburo

E.Gtr.

Cb.

F/G

Reg. dominante.

Act

Variación 2, A'': 49-64

Ahora en Gm el violín retoma el tema A, pero sin el refuerzo del bandoneón. Los demás instrumentos realizan solo un acompañamiento simple hasta el compás 57, cuando junto con la guitarra ejecutando arpeggios ascendentes, se vuelve a presentar el descenso armónico a través de acordes mayores y disminuidos que cambian diatónicamente para llegar a la V7 de quien sería la nueva tonalidad: Am.

Gráfica 5:

51

Acc.

51

Pno.

51

Vln.

51

E.Gtr.

51

Cb.

iv7

VII

VII2

Variación 3: C. 65-72

Ahora en Am el violín retoma el tema A agregando ornamentación a la melodía. Los demás instrumentos acompañan uniformemente.

Gráfica 6:

67

Acc.

Pno.

Vln.

E.Gtr.

Cb.

67

67

67

67

67

VI VII VII2

Activ
Ve a C

Puente: C.73-81

Se da continuación al tema A desde C como centro tonal, siguiendo con la ornamentación de la melodía. Luego, desde el compás 77, se da un cambio a Eb en una pequeña sección que hará las veces de puente para conectar con la tonalidad de Cm por medio de acorde pivote. Se puede notar cómo es recurrente el cambio de tonalidades, muy propio de tango, que usa Piazzola para re exponer los temas y dar desarrollo a la pieza.

Gráfico 7:

The musical score for measures 75-79 is arranged in five staves. The instruments and their parts are as follows:

- Acc. (Accordion):** Measures 75-79 are mostly rests, with a final chord in measure 79.
- Pno. (Piano):** Measures 75-79 are mostly rests, with a final melodic phrase in measure 79.
- Vln. (Violin):** Measures 75-79 contain a continuous melodic line with various intervals and a final phrase in measure 79.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Measures 75-79 contain a series of chords: C7, D7, E7, F7, and Bb13. The first measure (75) is marked with a *p* (piano) dynamic.
- Cb. (Contrabass):** Measures 75-79 contain a series of chords: I7, ii7, iii7, Eb, ii7, and V9(13). The first measure (75) is marked with a *p* (piano) dynamic.

Chord symbols and Roman numerals are written below the E.Gtr. and Cb. staves:

- Measure 75: C7, I7
- Measure 76: D7, ii7
- Measure 77: E7, iii7
- Measure 78: F7, Eb
- Measure 79: Bb13, ii7, V9(13)

Variación 4, A''': C. 82-89

Modulación a Cm, donde el tema A lo retoman Bandoneón y Violín. Los demás instrumentos acompañan dando movimiento y continuidad a la sección.

Gráfica 8:

83

Acc.

83

Pno.

83

Vln.

83

E. Gtr.

83

Cb.

ii7

VII

Variación 4, B'': C. 90-98

Se re expone el tema B en Cm con alteraciones melódicas en el bandoneón. También se generan alteraciones rítmicas en los instrumentos acompañantes, incluyendo percusión en el violín.

Gráfica 9:

91

Acc.

Pno.

Vln.

E.Gtr.

Cb.

B \flat 7 C A \flat 7 B \flat

D $^{\circ}$ /F C/E C $^{\circ}$ /Eb B \flat /D

ii $^{\circ}$ I6 i $^{\circ}$ VII6

Activ
Ve a C

Variación 5: C. 99-110

Se expone nuevamente el tema A con modificaciones melódicas en la tonalidad de Am siendo ejecutado por el bandoneón. El acompañamiento por parte de los demás instrumentos es simple, a excepción del violín que posteriormente entra a complementar por momentos con adornos en otra voz. En el compás 104 hay una breve modulación a C que continúa con el desarrollo previo del tema A.

En el tango tradicional se acostumbra a implementar cambios en las repeticiones de las melodías para agregar diversidad. Es común que, por ejemplo, se de una saturación de la melodía usando notación rítmica de mayor brevedad. Algo parecido hace Piazzola a lo largo de la pieza, exponiendo siempre los mismos motivos, pero en tonalidades distintas, con ornamentaciones diferentes y hasta cambios en la rítmica de las ideas musicales.

Gráfica 10:

99 Lento

Acc.

Pno. *pp* *pesante* *cresc.*

Vln. *cresc.*

E.Gtr. *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *5* *cresc.*

Am: i IVm

Andante

Puente: C. 111-112

En este pasaje se lleva a cabo la modulación para llegar a Eb por medio de un V9(13), conectándose con la melodía en el bandoneón. También, como recurso común en el tango y que se presenta varias veces en la obra, aparecen cromatismos realizados por el bajo en semicorcheas en el último pulso del compás, las cuales conectan con un nuevo motivo en el compás 113.

Gráfica 11:

The musical score for "Invierno Porteño" is arranged for five instruments: Accordion (Acc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked *rall.* (rallentando). The piano part includes a *p* (piano) dynamic. The violin part includes a *p* dynamic. The electric guitar part includes a *p* dynamic and a *pizz.* (pizzicato) marking. The contrabass part includes a *p* dynamic. The harmonic analysis for Eb is as follows:

Instrument	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5
Acc.					
Pno.					
Vln.					
E.Gtr.					
Cb.					
Harmony (Eb)	V9(13)	ii	V9(13)	I	V6

Coda: C. 113-133

Se moduló a Eb y se desarrolla un nuevo tema en el bandoneón, mientras por momentos el violín melódicamente complementa. Ya para finalizar, el piano es quien sutilmente ejecuta el nuevo tema.

Gráfica 12.

[illegible]

ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN DE “INVIERNO PORTEÑO” REALIZADA POR SERGIO ASSAD

Exposición Tema (A y B)

La obra (Invierno Porteño), inicia con una sección de 15 compases en donde se exponen el tema dividido en dos partes A (Lento) y B (Movido), en métrica de 4/4 y en tonalidad de F#m, complementando lo anterior, en el Tema principal (A) se evidencian acordes con séptima y triádicos con nota agregada, además, el uso un acorde cuartal en el primer pulso del compás 7. Así mismo, en el segundo tema (B) se presenta un bajo cromática descendente que inicia en el cuarto grado de la tonalidad (se encuentra en la partitura el C por el B#) hasta llegar al séptimo grado, superponiendo una alternancia de acordes mayores y disminuidos para así llegar a la cadencia.

Gráfica 1.

Variación 1, A':

En el compás 20 se re-expone el tema A con variación en la conducción del bajo y en el motivo de la melodía, así mismo, se evidencia el uso del Vm7(b5) en el compás 26 concluyendo en una tónica mayor 6/5 (con tercera de picardía) en el compás 27, lo cual da paso al tema B' (compás 28 – 31) donde se evidencia el uso de cromatismos en los compases 28 – 30 generando los acordes iv, iv(b5) y III respectivamente. Ahora bien, en el compás 32 se presenta una modulación hacia Gm y se desarrolla la transición al puente con desarrollo motivico el cual se desarrolla por acordes menores y mayores descendiendo cromáticamente partiendo de F#m7 (Im) hasta llegar a Dm (Vm/ii).

Gráfica 2.

Gm

Transición:

En ésta sección, se prepara la modulación hacia Gm por medio de un acorde VII9 que genera un color de poli-acorde con función de dominante como reemplazo de un acorde V7 para conectar con la nueva variación, además, se resalta la marcación 3-3-2 del acompañamiento y la melodía por cuartas justas que están presentes en todo el pasaje, para finalmente concluir en un acorde de Im en un diminuendo.

Gráfica 3.

stacc. e marcato 1/2C1 Región Dominante

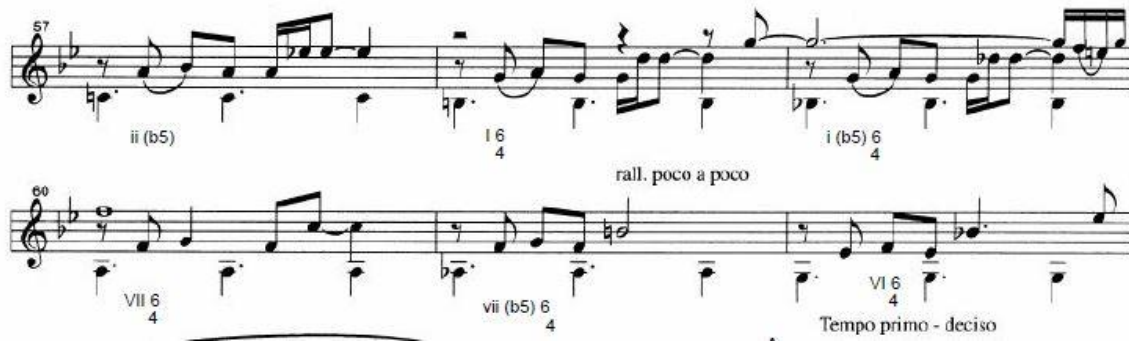
35

bVII9

Variación 2, A'':

En el compás 48 se re expone el tema A en tonalidad de Gm, donde se evidencia el bajo en figuración de negras en el primer y cuarto grado de la tonalidad; seguidamente, el compás 56, se expone el tema B (cantable), en donde se aprecia una progresión armónica descendente que inicia en el segundo grado mayor (II) de la tonalidad entrelazando acordes disminuidos entre los acordes mayores para finalmente concluir en el quinto grado (V 6/4) de la tonalidad, dando así paso a la nueva modulación a través de un cromatismo llevado a cabo mediante un arrastre característico del tango.

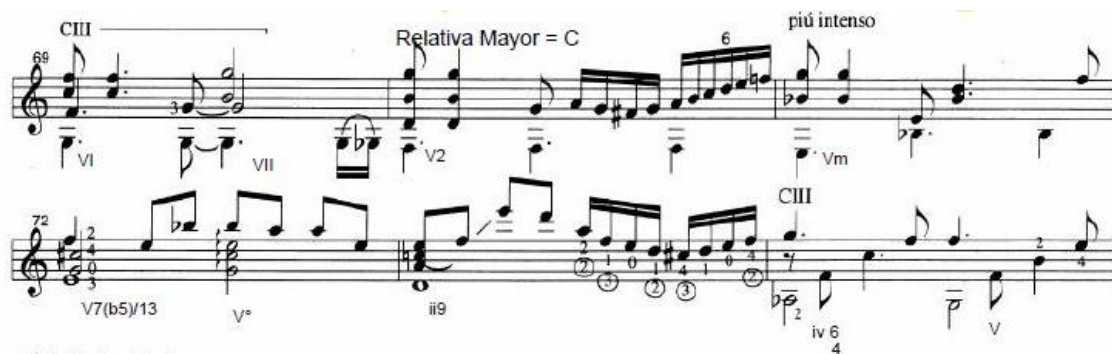
Gráfica 4.



Variación 3:

En el compás 65, se re-expone nuevamente el tema A, esta vez en tonalidad de Am, pesante y con una densificación rítmica resaltada en la melodía en donde se emplean semicorcheas y sextillos de semicorchea, adicionalmente, se evidencia una modulación hacia la relativa mayor (C) en el compás 70 y el uso del Vm y V7(b5)13. Además se puede apreciar cómo se prepara la modulación a Eb en el compás 77 a través de un IVm utilizado como un ii7 de la tonalidad a la que se dirige (Eb) y el quinto grado (V7) para así llegar a un I maj7.

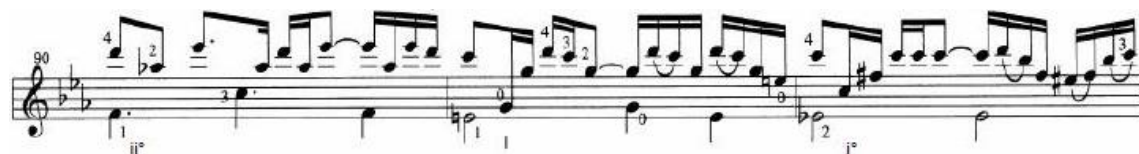
Gráfico 5.



Variación 4, A''' y B'':

En el compás 81, se re-expone el tema A con variación modulando a la relativa menor (Cm) con un carácter Piú mosso, un bajo que resalta la marcación 3-3-2 y un acompañamiento con intervalos armónicos en estacato; adicionalmente, se puede demarcar una densificación rítmica de la melodía en el compás 88 con el uso de semicorcheas en una escala cromática, la cual daría entrada al tema B'' (movido) utilizando una progresión armónica descendente a través de acordes mayores entrelazados por un acorde disminuido, comenzando desde un II y terminando en un Vm y una densificación rítmica en comparación al motivo B expuesto anteriormente.

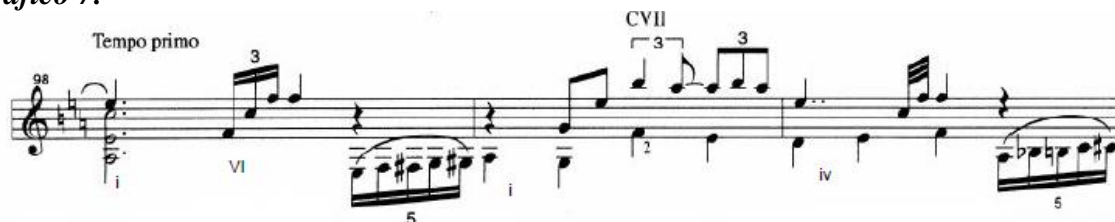
Gráfico 6.



Variación 5 y puente:

En el compás 98, se re-expone el tema A con variación en tonalidad de Am y en tempo primo, en donde se caracterizan arrastres en quintillos de semicorcheas en el primer sistema, además, se evidencia una progresión diatónica en el movimiento de los bajos de manera descendente empezando desde un D3 hasta llegar a E2, así mismo, se puede apreciar cómo se modula hacia la relativa mayor en el compás 103 y vuelve a la relativa menor en el compás 109, para así dar paso al puente a través de una modulación anticipada en el compás 110 hacia la tonalidad de Eb a través de ii y V9 de la tonalidad hacia donde se dirige.

Gráfico 7.



Coda:

En el compás 112 se expone la Coda en tonalidad de Eb, la cual se caracteriza por tener un motivo que se repite en tres diferentes formas: del compás 112 al 115 se expone el motivo principal de la coda; En los compases 116 al 119 se expone el mismo motivo con una densificación rítmica llevada a cabo por semicorcheas, y en los compases 120 al 124, se vuelve a exponer el dicho motivo pero esta vez, haciendo uso de armónicos y dirigiendo la obra hacia un *molto rit.*, el cual da paso a la culminación de la pieza. Complementando lo anterior, las progresiones armónicas en esta sección de la obra se repiten exactamente igual, siendo estas I, V, vi, iii, IV, I, ii7, V, I, en todas la repeticiones de la coda.

Gráfico 8.

The image displays a musical score for the Coda section, measures 116 to 119. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The tempo marking 'Piú mosso' is present above measure 116. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes. Chord symbols (I, V, vi, iii, IV, I, ii7) are written below the staff. The instruction 'rall. poco a poco' is written below the staff between measures 116 and 117. The measure numbers 116, 117, 118, and 119 are written above the staff. The score is divided into two systems: the first system contains measures 116, 117, 118, and 119, and the second system contains measures 120, 121, 122, and 123.

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA OBRA INVIERNO PORTEÑO EN VERSIÓN ORIGINAL DE ASTOR PIAZZOLLA Y LA ADAPTACIÓN REALIZADA POR SERGIO ASSAD

Compás 1-8: Exposición del tema A:

El primer aspecto que se puede evidenciar, es un leve cambio rítmico en el motivo principal de la obra, ya que Sergio Assad reemplaza las semicorcheas halladas en la versión original por tresillos, también algunas corcheas por corcheas de tresillo ligadas, provocando un carácter más pasivo.

Versión original (V.O. Fragmento Violín):



Versión adaptada (V.A.):

Además de la breve variación rítmica presente en la melodía, Assad realiza cambios en las partes correspondientes a la guitarra eléctrica y el contrabajo; logrando generar un mayor protagonismo en los bajos de la adaptación, dándoles a estos un movimiento principalmente diatónico.

V.O: Fragmento de la Guitarra Eléctrica y el Contrabajo donde se están evidenciando sus bajos.

V.A: Fragmento C: 1-6

A su vez, se puede apreciar un cambio armónico en el compás 7 en donde en la versión original se hace uso de un $i\ 6/5$ mientras que en la adaptación se le reemplaza por un acorde cuartal: $iii(9)sus4$ y, posteriormente, añade un acorde de $III2(9)$ el cual se estructura con una disposición abierta. Dichas disposiciones son conocidas en la guitarra solista con el nombre de Drops o Voicing y su función es facilitar la ejecución y/o enriquecer la sonoridad de un acorde.

V.O: Fragmento parte piano C: 7

V.A: Fragmento C: 7

Compás 9-15 Exposición del Tema B:

En este segmento de la obra, se observa que se conserva la progresión armónica y los aspectos rítmicos de la melodía, pero se puede evidenciar cómo Assad sintetiza el piano y el contrabajo para así crear una línea de bajo que conserva el mismo movimiento cromático con la variación de que se realiza una alternancia entre la nota fundamental y su respectiva quinta, agregando también la acentuación 3-3-2 encontrada en el piano.

V.O: *Fragmento del Piano, compás 9, se evidencia la acentuación 3-3-2*



Fragmento del Contrabajo, compás 9, se evidencia la progresión cromática.



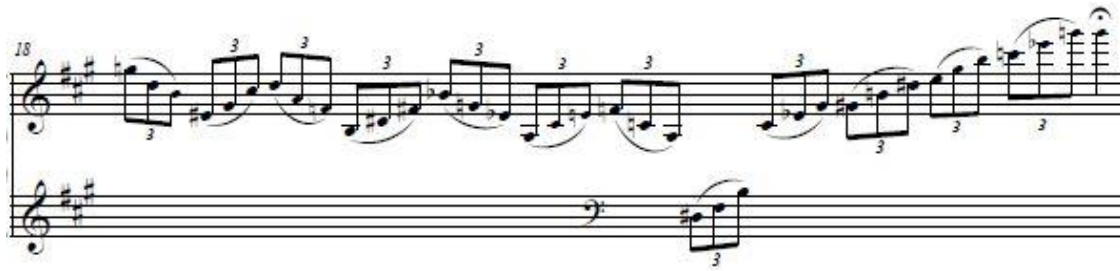
V.A: *Fragmento compás 10, se evidencia la progresión cromática y a acentuación 3-3-2.*



Cadenza

El primer aspecto a resaltar en esta sección de la obra es el cambio de tresillos expuestos en el formato original a los seisillos evidenciados en la versión de Assad, además de variaciones y cambios en las escalas y arpeggios, aunque cabe resaltar que rítmicamente, la adaptación conserva la idea general de la versión original.

V.O: *Fragmento de piano donde se evidencia el uso de grupetos de tresillos*



V.A: *Fragmento de la cadenza donde se evidencia el cambio de tresillos por seisillos y, además, un leve cambio en las notas utilizadas en los arpeggios.*



Compás 19-30, Variación 1, A':

En este segmento de la obra se puede apreciar nuevamente una variación rítmica en la melodía, donde Assad cambia corcheas por tresillos de corcheas y posteriormente los reemplaza por semicorcheas.

V.O: *Fragmento del pentagrama superior del piano. C: 19-20*



V.A: *Fragmento 1. Se evidencia el cambio rítmico en la melodía. C: 20-21*



Fragmento 2



Además, se observa cómo en el cuarto pulso del compás 24 de la obra en formato original, se emplea un movimiento diatónico de manera descendente para luego realizar un salto de 4ta justa hasta un E, mientras que en la versión adaptada de Assad, se evidencia un movimiento diatónico ascendente que conduce la voz hasta el E.

V.O: *Fragmento pentagrama superior Piano. C: 24.*



V.A: *Fragmento guitarra.*



Compás 31-48. Transición.

En los compases 31-33, se puede apreciar cómo la guitarra en la adaptación de Assad realiza el mismo movimiento rítmico/armónico que hace el piano, con la diferencia de que en el score original, el piano es acompañado por los demás instrumentos sosteniendo un acorde de V/ii, mientras que en la adaptación de Assad, se resalta la armonía que se encuentra en la parte del piano, dando así mayor protagonismo a la progresión Vm, vi, VII, I, ii, iii°, Vm, vi, VII, I, ii para concluir así en la región dominante para modular posteriormente a la tonalidad de Gm.

V.O: Fragmento donde se evidencian los demás instrumentos sosteniendo un acorde de V/ii

The image shows a musical score for measures 31-33. The instruments listed are Acc. (Accordion), Pno. (Piano), Vln. (Violin), E. Gtr. (Electric Guitar), and Cb. (Cello). The key signature is D major (two sharps). Measures 31 and 32 are highlighted with red boxes, showing sustained chords. The Cb. part is marked with a forte (f) dynamic. Below the staves, the chord is identified as d/ii.

V.A: Fragmento C: 32-34. Se evidencia la progresión armónica y la melodía extraída del piano

The image shows a musical score for measures 32-34 in the key of G minor (Gm). The tempo/mood is marked "Piú mosso e marcato". The harmonic progression is Vm, vi, VII, I, ii, iii°, Vm, vi, VII, I, ii. The melody is marked with fingerings (6, 2, 0, 1, 3, 2, 3, 4, 0, 2, 3, 4) and includes a trill in measure 33. The score is labeled "Gm" at the beginning.

Región Dominante. (34-48)

En esta sección de la obra, en el score original, los instrumentos sostienen un acorde VII9 de la tonalidad a la que se modulará posteriormente (Gm), mientras que el piano hace un movimiento melódico por cuartas justas que se concluirán en la nueva tonalidad. Por otra parte, en la adaptación realizada por Assad, la guitarra se remite a replicar el movimiento melódico que realiza el piano y conserva el bajo en G que se alterna con su respectiva quinta (D) a manera de pedal, esto como preparación de la nueva tonalidad: Gm.

V.O: Fragmento donde se evidencia el movimiento del piano en contraste con la armonía sostenida de los demás instrumentos.

This musical score snippet covers measures 35 and 36. It includes staves for Accordion (Acc.), Piano (Pno.), Tamburo, Violin (Vln.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Cello (Cb.). The piano part is highlighted with a red box, showing a melodic line of ascending and descending fourths. The other instruments provide a sustained harmonic background. A red arrow points to the Cello part in measure 35, indicating a specific rhythmic or harmonic detail.

V.A: Fragmento C: 35-36. Se evidencia el movimiento del bajo y la melodía con intervalos armónicos de 4ta justa.

This musical score snippet focuses on measures 35 and 36, specifically the bass and melody. It includes staves for Bass (Cb.) and Melody (Vln.). The bass part is highlighted with a red box, showing a melodic line of ascending and descending fourths. The melody part is also highlighted with a red box, showing a melodic line of ascending and descending fourths. The score includes annotations such as "stacc. e marcato", "1/2C1", "VII9", "Región Dominante", and "Intervalo armónico 4ta justa".

Variación 2, A'' (49-64):

Inicialmente podemos apreciar que en la re exposición del motivo en la nueva tonalidad, Gm, Assad realiza pequeñas variaciones en la melodía, aun manteniendo su esencia. Sin embargo, a partir del compás 53, se presenta una variación en la melodía con respecto a lo que aparece en el score original, además, para concluir en el nuevo motivo que se va a introducir, Assad incluye el movimiento del bajo de la versión original en la parte final de la melodía.

V.O: *Fragmento violín. C: 53-55. Se aprecia la melodía.*



Fragmento Contrabajo. C: 55-56. Se aprecia el segmento del bajo utilizado en la línea melódica de la adaptación.



V.A: *Fragmento C: 53-55.*



Posteriormente, hacia el compás 57, se expone una nueva región dominante en donde se preparará la modulación hacia la tonalidad de Am a través de una progresión armónica descendente, entrelazando acordes mayores con acordes disminuidos, y adicionando también un nuevo tema, el cual Assad abordará con algunos leves cambios rítmicos y ornamentaciones melódicas en algunos finales de frase.

V.O: *Fragmento de melodía interpretada por el violín.*



V.A: Fragmento donde se evidencia el cambio rítmico en la melodía.

Cambio rítmico generado en la melodía

ii (b5) I 6 4 i (b5) 6 4

Variación 3, C.65-72

En esta sección de la obra, no se presentan cambios armónicos significativos, sin embargo, se resalta una densificación rítmica en la melodía llevada a cabo por Assad en su adaptación, además, se puede evidenciar una variación en las notas de la escala diatónica que se puede apreciar en el compás 70 del Score original, en donde Assad realiza una variación de la misma agregando notas, previo a la modulación hacia a tonalidad C, la relativa mayor de esta sección; Agregando también, acordes con disposiciones abiertas (Drops).

V.O: Fragmento Violín. C.69-72

ff

V.A: Fragmento donde se evidencia la variación rítmica y alteración en la escala diatónica.

Variación en la escala

v2 Vm

Puente: C.73-81

En este puente, se puede apreciar una variación rítmica y melódica en la escala diatónica que se encuentra presente en el compás 73 del score original, en donde Assad decide direccionar la escala que se evidencia de manera descendente en el formato original, por una alternancia entre descendente y ascendente para concluir en la nota G en el primer pulso del compás siguiente

(74), omitiendo el arrastre que se halla en el primer pulso del compás 74 en la parte del violín partiendo desde un Ab para llegar a un G en la octava superior, para así reubicar dicho arrastre en el contratiempo del primer pulso del compás anterior (73).

V.O: *Fragmento de la melodía interpretada por el violín, C: 73-74*



V.A: *Fragmento donde se aprecia la reubicación del arrastre y la variación en la escala.*



Posteriormente, se evidencia un cambio rítmico en la melodía presentada por el violín, en donde se puede detallar cómo el motivo rítmico es presentado originalmente por corcheas y luego, es modificado en su totalidad por Assad, conservando las funciones armónicas y dándole el mismo tratamiento a los bajos que en la versión original.

V.O: *Fragmento de las partes del violín, guitarra eléctrica y contrabajo. C: 75-78*

The image shows a musical score for Violin (Vln.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Double Bass (Cb.). The Violin part is in treble clef and the Double Bass part is in bass clef. The Electric Guitar part is in treble clef. The score includes a red box highlighting a melodic phrase in the Violin part. The Double Bass part includes a red box highlighting a movement in the bass (Movimiento en los bajos). The score includes various chords and markings: C7, D7, E7, F7, Bb13, Eb, V9(13), I7, ii7, iii7, and p.

V.A: Fragmento C: 75-78

75 76 77 78

rall. rit. accél. poco a poco

3 3 3

Segmento variación rítmica

Movimiento del bajo ii7

iii7 ii7

Variación 4, A''': C. 82-89

En esta sección de la obra, Assad emplea la melodía presente en el bandoneón y en el violín de la misma manera que están en el formato original, respetando tanto la figuración rítmica como sus notas, luego, emplea los mismos bajos que en el formato original están presentes en el contrabajo, con la distinción de que en vez de utilizar corcheas, utiliza negras con puntillo generando así la acentuación de 3-3-2, y por último, emplea un intervalo armónico de tercera mayor (C-E) que se alterna con un intervalo de segunda mayor (D-E), generando así, una disonancia que no está presente en la versión original.

V.O: Fragmento C: 83-85

83 84 85

Acc. Melodía

Pno. Acompañamiento armónico

Vln. Melodía

E.Gtr. Acompañamiento armónico

Cb. Línea de bajo con marcación 3-3-2 iv7

V.A: Fragmento C: 81-84

81 Int. 3ra mayor Int. 2da mayor

Bajo con marcación 3-3-2 iv7

Complementando lo anterior, en el score original, en el compás 89, se genera una escala diatónica descendente en ritmo de cocheas siguiendo el mismo patrón de marcación previo: 3-3-2. Sin embargo, en la adaptación realizada por Assad, esta escala se desarrolla de manera ascendente y en dos compases, empezando con figuración de corcheas y finalizando con una densificación rítmica generada por semicorcheas en un cromatismo, representando el arrastre dado en el cuarto pulso del compás 89 en la parte interpretada por el bandoneón, para así dar entrada al siguiente desarrollo motivico.

V.O: Fragmento C: 87-89.

87 Arrastre

87 Pno. accel. Escala diatónica descendente

87 Vln.

87 3. Gtr. E_b E_b accel. accel.

87 Cb.

VII2 III6 III

V.A: Fragmento C: 87-88

Escala diatónica ascendente

III

Arrastre presente en el bandoneón

Variación B'': C: 90-98

En esta sección de la obra, se evidencian diversas variaciones rítmicas en la línea melódica presentada originalmente por el bandoneón. Sin embargo, se mantienen las mismas funciones armónicas donde se presenta una alternancia de acordes mayores entrelazados por un acorde disminuido generando un cromatismo descendente que concluye en la nueva tonalidad, además, se observa que el bajo se mantiene en las notas fundamentales resaltando la acentuación de 3-3-2.

V.O: Fragmento C: 91-94

Acc. Línea melódica

Pno.

Vln.

E. Gtr. Armonía

Cb. Bajos en cromatismo descendente

ii° I6 i° VII6

V.A: Fragmento C: 90-95

90

Variación rítmica de la melodía

CVI

Línea de bajos, marcación 3-3-2

Variación 5, A'''. C: 99-110

En esta nueva re-exposición de la obra, en los compases 99-103, Assad presenta el tema con una densificación rítmica pesante en el acompañamiento, además de una leve variación rítmica en la melodía. Sin embargo, las funciones armónicas se conservan exactamente igual, con una pequeña variación en la direccionalidad de los bajos y agregando también, un arrastre adicional que no se encuentra presente en la versión original.

V.O: Fragmento C: 99-102

99

Lento

Acc.

Melodía

Pho.

pp

pp pesante cresc.

Vln.

cresc.

E. Gtr.

pp

cresc.

Cb.

pp

5

Arrastre

Bajos

Am: i

IVm

V.A: Fragmento C: 98-102. Se representa la variación rítmica en la melodía, los arrastres y la direccionalidad del bajo.

Posteriormente, en el compás 104 en donde ocurre una modulación hacia el relativo mayor (C), se puede evidenciar cómo Assad realiza en su adaptación una saturación rítmica en la melodía, sin realizar alteraciones en las funciones armónicas pero agregando notas y llevando a cabo una escala cromática ascendente.

V.O: Fragmento C: 104-106. Se evidencia el segmento el cual Assad modificaría posteriormente.

V.A: *Fragmento C: 103. Se evidencia la alteración rítmica y la escala cromática.*

Densificación rítmica y alteración en las notas

V2

Luego, en los compases 107 a 110, se puede observar una variación rítmica, algunas notas y escalas cromáticas agregadas en la melodía, y además, una combinación de los diferentes aspectos rítmico-melódicos presentes en la versión original, alternando entre lo que está haciendo el bandoneón en contraste con los demás instrumentos, los cuales marcan el ritmo en este segmento.

V.O: *Fragmento C: 107-110. Se evidencian los diferentes aspectos del segmento.*

Acc. Melodia

Pno. Parte ritmica

Vln.

E.Gtr.

Cb.

ii9 Iib7/V V7 I V6 I Arrastre

V.A: Fragmento C: 106-109. Se evidencian los cambios rítmicos en la melodía.

Variaciones rítmicas en a melodía y escalas cromáticas descendentes

Ritmo extraído del acompañamiento

Relativa Menor

Arrastre

Puente. C: 111-112.

En esta sección se observa un leve cambio rítmico en el último pulso del compás 112, en donde se reemplaza el arrastre de semicorcheas por un diatonismo en tresillo de corcheas, además de un cambio rítmico en la línea de los bajos, generando un acento 3-3-2 que no se encuentra presente en la versión original y, también, un cambio armónico en el primer pulso del compás 112, en donde se reemplaza un ii por un V9.

V.O: Fragmento C: 111-112. Se evidencia el arrastre y la armonía del compás 112.

Armonía

Arrastre

rall.

dim.

Acc.

Pno.

Vln.

E. Gtr.

Cb.

Eb: V9(13) ii V9(13)

V.A: Fragmento. C: 110-111. Se evidencian los bajos, el cambio armónico y el cambio rítmico presentado en el arrastre.

CI

110

Bajos en marcación 3-3-2

Armonía

Variación del arrastre

Coda. C: 113-133

En esta sección de la obra, Piazzolla en su versión original expone un nuevo tema; Tema que se repetirá 5 veces, cada una con una variación distinta respecto a la anterior. Dicho esto, en la adaptación realizada por Assad, se pueden percibir cambios significativos en la forma de la sección, como también alteraciones y variaciones en las diferentes repeticiones expuestas en el formato original, como también, una reducción de compases en este segmento de la obra, en el cual Assad combinó y omitió algunas de las variaciones expuestas en el formato original condensándolas en 3 repeticiones (12 compases), respetando la armonía utilizada originalmente pero empleándola en forma de arpeggios y utilizando la misma conducción de bajos.

V.O: Fragmento de la variación 1 y 2 C: 115-118. Se evidencian los aspectos melódicos que Assad utilizará para su adaptación.

115

Acc.

Melodía variación 1

Melodía variación 2

115

Pno.

Arrastres

115

Vln.

Contramelodía variación 2

115

E. Gtr.

arco

pizz

115

Cb.

Bajos

V.A: *Fragmento C: 112-115. Se expone las ideas rítmico-melódicas extraídas de las variaciones 1 y 2 del tema y tratamiento de la armonía arpegiada.*

Melodía extraída de la variación 1

Frase extraída de la guitarra eléctrica (Variación 2)

Bajos

Armonía arpegiada

Arrastre

Posteriormente, Assad toma la variación del motivo 3 presente en la guitarra eléctrica, dejándola igual, sin alterar la progresión melódica y la progresión cromática expuesta en el contrabajo.

V.O: *Fragmento de la guitarra eléctrica y el contrabajo. C: 121-122.*

E. Gtr.

Melodía pizz.

Cb.

Bajos

V.A: *Fragmento C: 116-118.*

Melodía encontrada en la guitarra eléctrica

Bajos

Finalmente, se puede observar cómo Assad hace una omisión de los compases 125-128 (Variación 4 del tema) presentados en el formato original, acogiendo en su adaptación los compases siguientes (129-133), en los cuales emplea una alternancia entre la guitarra eléctrica y el piano generando modificaciones en los arpeggios, alterando rítmicamente el último pulso de

cada compás y creando una diferencia sonora al emplear armónicos artificiales. Dicho esto, en el compás 133 del formato original (124 en la adaptación), Assad realiza un arpeggio sobre un acorde I para finalizar de este modo la obra sobre la misma función con una nota agregada (9na).

V.O: *Fragmento de la guitarra eléctrica. C: 129-130.*



Fragmento de piano C: 131. Se evidencia la línea melódica.



Fragmento Score. C: 133.

V.A: *Fragmento C: 120-124.*

Melodía presente en la guitarra eléctrica

Variación rítmica

Melodía presente en el piano

Arpeggio en I y finalización en I9

9. CONCLUSIONES.

- ✓ Se evidencia cómo Sergio Assad en su adaptación respeta la forma original de la obra de Piazzolla con la excepción de la coda, en donde acorta el número de repeticiones y además implementa la última re-exposición del tema haciendo uso de armónicos.
- ✓ Las líneas melódicas se conservan a lo largo de la adaptación, algunas de ellas con pequeñas variaciones rítmicas como tresillos en lugar de corcheas o semicorcheas.
- ✓ Se observa que se mantienen los aspectos tradicionales del tango hallados en el formato original y además, se hace énfasis en los arrastres, la marcación del bajo (3-3-2) y el movimiento melódico del mismo.
- ✓ Se respeta en la adaptación la tonalidad original y las modulaciones que se dan a lo largo de la pieza, siendo incluidas las regiones dominantes.
- ✓ En la adaptación se presentan variaciones rítmicas tanto en la melodía como en el acompañamiento (armonía y bajo); estas alteraciones van desde leves cambios rítmicos en la melodía hasta una saturación rítmica, entendiéndose ésta como la utilización de notas de duración más breve en un mismo espacio de tiempo, y además, cambios en la ornamentación de los motivos melódicos.
- ✓ Debido a las particularidades propias de la guitarra (afinación, registro y equísonos), Assad empleó disposiciones armónicas diferentes (cerradas a abiertas) a las presentes en la obra original, al igual que la supresión de determinadas notas en diversos acordes.
- ✓ Assad recopila distintos motivos melódicos presentes en los diferentes instrumentos del formato original para condensarlos en una misma línea melódica.
- ✓ Por último, se puede hallar el uso de armonía agregada en acordes que no presentaban dichas extensiones en el formato original. Además, la utilización de un acorde cuartal en el compás 7 (iii(9)sus4) en reemplazo de un acorde Im.

10. RECOMENDACIONES.

Teniendo en cuenta las conclusiones halladas en el análisis comparativo presente en el trabajo, se recomienda, a todo aquel interesado en realizar adaptaciones para guitarra solista, considerar los siguientes pasos y aspectos resaltados a continuación:

- ✓ Se recomienda tener claras las diferencias entre adaptación y arreglo.
- ✓ Definir la obra que se adaptará, escuchar y analizarla detenidamente en repetidas ocasiones. Tener en cuenta que estas recomendaciones están pensadas para un público que no tengan un acercamiento profundo con temas de adaptación de piezas para guitarra; por ende es recomendable iniciar con obras no muy complejas y entender esto como un proceso que permitirá en su momento propicio llegar al tratamiento de música más elaborada.
- ✓ Una vez se tenga definido lo que se desea adaptar, se realizará una transcripción precisa de la pieza y un análisis detallado de la misma. Esto con el objetivo de comprender qué papel desempeña cada instrumento en los distintos momentos de la obra y de evidenciar los diferentes recursos musicales que en esta se encuentran. Con esto se pretende tener un amplio conocimiento de la obra que se va a adaptar a la guitarra.
- ✓ Se debe tener en consideración que la guitarra es un instrumento que cuenta con diferentes particularidades tímbricas y de registro; es por esto que todo lo que es interpretado por ensambles grandes o por instrumentos de tésituras diferentes a las de la guitarra, será adaptado a las condiciones de la misma teniendo en cuenta sus posibilidades.
- ✓ Teniendo en cuenta el hecho de que el bajo, la melodía y la armonía serán tocadas al mismo tiempo; será fundamental el manejo y la utilización de diferentes disposiciones y drops¹² que generen la posibilidad de, entre las características propias de la guitarra, producir nuevas sonoridades y brindar una facilidad técnica para así lograr una ejecución fluida y efectiva de la pieza.

Añadiendo a lo anterior, se deben tener en cuenta tres aspectos importantes en la adaptación para guitarra solista:

¹² **Drops:** Son inversiones que se forman al bajar una octava alguna de las notas que componen un acorde. Este proceso permite que las voces se abran, lo cual permite que sea posible ejecutar un acorde en cuatro cuerdas consecutivas. CASTILLO, David. Buscando el acorde ideal: Desarrollo de una guía de voicings de guitarra con base en el concepto armónico del guitarrista de jazz Lage Lund. 2018. Escuela de Música. Universidad de las Américas. Ecuador, 2018.

- 4.2.*La línea melódica:* Se deben priorizar los elementos sobresalientes de la melodía y la contra-melodía con el fin de condensarlos en una misma línea melódica. Además, se deben tener en consideración los segmentos en donde ocurren cambios de dinámica y alteraciones en el tempo para realizar saturaciones rítmicas que den variación a la melodía.
- 4.3.*La armonía:* Es necesario tener en cuenta el registro que posee la guitarra para determinar la disposición armónica y las inversiones que faciliten la ejecución en cada fragmento, también identificar las notas más relevantes y así decidir, de ser necesario, cuáles son las que se deben suprimir.
- 4.4.*El bajo:* En tal caso de que las particularidades del instrumento o de la obra dificulten la transcripción exacta del bajo, es posible realizar una la variación del mismo, ya sea incluyendo notas de paso, inversiones del acorde o, incluso, motivos melódicos dentro de esta.

Para finalizar, se tomarán a consideración las técnicas, texturas, dinámicas, matices y rasgos propios de los ritmos o géneros que se incluirán en la adaptación.

11. BIBLIOGRAFÍA

- ✓ PIAZZOLLA, Astor. (Biografía) Argentina.gob.ar Iconos Argentinos. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de : <https://www.argentina.gob.ar/secretariageneral/museo-casa-rosada/iconos-argentinos/piazzolla>
- ✓ ASSAD, Sergio. (Biografía) Music artist. United Kingdom. Recuperado de : <https://www.bbc.co.uk/music/artists/6dfe40b1-c16b-42f4-950a-2fab67dd4277t>
- ✓ VEGA, Carlos. Estudios para Los orígenes del tango argentino. 2 ed. Digital corregida. Buenos Aires. 2016, p. 152.
- ✓ Ibid, 153.
- ✓ CHINDEMI, Julia. VILA, Pablo. La Música Popular Argentina: Entre el Campo y la Ciudad, P. 3. Argentina, 2017.
- ✓ ROMÉ, Santiago. Música popular y su enseñanza. P. 30. Buenos Aires, Argentina. 2011.
- ✓ CASCUDO, Teresa. El arreglo como obra musical. P. 12. Fundación Juan March. Madrid. 2010.
- ✓ SEGOVIA, Andrés. Segovia en la casa de los olivos – Documental sobre Andrés Segovia de 1967. YouTube. Septiembre 15 de 2016. Duración 56:25. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5Let_1ZVeg0
- ✓ PISTON, Walter. Harmony. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1941. Pg 304
- ✓ BENNET, Roy. Léxico de música. Akal, s. a. 2003) pg. 301.
- ✓ PERALTA, Julián. La orquesta típica, mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango. Editorial De puerto, 2008. 1ra sección pg 2
- ✓ ALIMENTI Demian, MARTÍNEZ Isabel, Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango: patrones expresivos en el estilo compositivo y de ejecución de A. Troilo y O. Pugliese. 12mo Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. LEEM-FBA-UNLP; Universidad Nacional de San Juan, San Juan. Agosto. Argentina, 2015.
- ✓ CASTILLO, David. Buscando el acorde ideal: Desarrollo de una guía de voicings de guitarra con base en el concepto armónico del guitarrista de jazz Lage Lund. 2018. Escuela de Música. Universidad de las Américas. Ecuador, 2018.

- ✓ GARCÍA, Omar. Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. Portal de publicaciones científicas y técnicas (CAICYT-CONICET). Instituto nacional de musicología “Carlos Vega”. Argentina, 2015

- ✓ MARTÍN, Paloma, PÚA, Reyes. La armonía en el tango. Estudio desde el análisis armónico. Seminario de título. Universidad de Chile, Facultad de artes, departamento de música y sonología. Santiago, Chile, 2010.

- ✓ RODRÍGUEZ, Diego Alejandro. La interpretación del tango instrumental y la música colombiana en Bogotá y Medellín, 2011-2018. Tesis para optar al título de: Magister en musicología. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2019.

- ✓ GÓMEZ, Nathalia María. Las estaciones porteñas. Fundamentos técnicos para su ejecución: propuesta para una nueva interpretación. Facultad de artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2018.

- ✓ GARCÍA, Omar. La obra de Astor Piazzola y su relación con el tango como especie de música popular urbana. Revista del instituto de investigación musicológica “Carlos Vega” N°12. Argentina, 1992.

- ✓ MARTÍN, Paloma. El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: Expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje musical instrumental. La investigación musical a partir de Carlos Vega. Jornadas interdisciplinarias de investigación. Facultad de Artes y ciencias musicales. Pontificia Universidad Católica de Argentina. Argentina, 2011.

- ✓ BLANCO, Diego Felipe. Colombia nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzola y el trío Nueva Colombia. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Bogotá, 2017.